

Representation as “Embodied Meaning “from Arthur Coleman Danto View (A Case Study of Jeff Koon's Works)

Somayeh Nasri 

Ph.D. Student in Art Philosophy, Islamic Azad University, North Tehran Branch, Tehran, Iran

Ali Moradkhani* 

Associate Professor of Philosophy, Islamic Azad University, North Tehran Branch, Tehran, Iran

Abstract

The development of modern art and contemporary art criticized the concept of representation, which dominated art philosophy for nearly two millennia. Accordingly, the classical conception of representation was no longer able to analyze the new artifacts that emerged from the formation of modern art. Arthur Danto is among the twentieth-century art philosophers reevaluated "representation" taking into account contemporary art. The current paper aims at explaining Danto's conception of art as a representation based on the book “The Transfiguration of the Commonplace”. Danto believes that in today's art we see the emergence of real objects in artworks and other art is no longer merely the representation of reality but the real objects themselves that have become artworks. He views artworks as symbolic expressions that embody themselves. Thus, the current paper explains why Danto proposed this theory and stating how he devised another interpretation of the concept of representation and explained that concept distinct from its classical conception. The importance of Danto's view in this regard is to examine contemporary art samples based on a new interpretation of the concept. The importance of Danto's view in this regard is to examine contemporary art samples based on a new interpretation of the concept. This article also mentions a case study of contemporary artist Jeff Koons.


Keywords: Arthur Danto, representation, Art world, embodied meaning, Jeff Koons.

* Corresponding Author: dr.moradkhani@yahoo.com

How to Cite: Nasri, S., Moradkhani, A. (2020). Representation as “Embodied Meaning “from Arthur Coleman Danto View (A Case Study of Jeff Koon's Works). *Hekmat va Falsafeh*, 65 (17), 159 -179.

بازنمایی به منزله "معنای مجسم" از دیدگاه آرتور دانتو (مطالعه موردی آثار جف کونز)

دانشجوی دکتری فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران

سمیه نصری 

دانشیار فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران

علی مرادخانی*

چکیده

هنر مدرن و هنر معاصر مفهوم بازنمایی را، که حدود دو هزارسال بر تاریخ فلسفه هنر سیطره داشت، مورد نقد قرار داده است. بر این اساس دیگر تلقی کلاسیک از بازنمایی قادر به تحلیل نمونه‌های هنری جدیدی نبود که از هنگام شکل‌گیری هنر مدرن پدید آمده بودند. آرتور دانتو یکی از فیلسوفان هنر قرن بیستم است که به ویژه با توجه به هنر معاصر به ارزیابی مجدد نظریه "بازنمایی" پرداخته است. دانتو معتقد است که هنر امروز، شاهد ظهور ابژه‌های واقعی^۱ در آثار هنری است و دیگر هنر صرفاً بازنمایی واقعیت نیست بلکه ابژه‌های واقعی خود تبدیل به اثر هنری شده‌اند. وی آثار هنری را بیان‌های نمادینی می‌داند که خود را تجسم می‌بخشند. مقاله حاضر تلاشی است برای تبیین دریافت دانتو از مفهوم هنر به منزله بازنمایی که با تکیه بر کتاب *استحاله شیء معمولی* (۱۹۸۱)، فراسوی جعبه‌های بریلو (۱۹۹۲) و آنچه هنر است (۲۰۱۳) صورت گرفته است. در این مقاله به تحلیل چرایی طرح این نظریه از سوی دانتو اشاره می‌شود که او چگونه تفسیری دیگر از مفهوم بازنمایی را طرح کرد و آن مفهوم را متمایز از تلقی کلاسیک آن توضیح داد. اهمیت تلقی دانتو در این خصوص بررسی نمونه‌های هنر معاصر براساس تفسیر تازه‌ای است که از مفهوم بازنمایی در هنر طرح می‌کند. همچنین در این مقاله به مطالعه موردی در خصوص هنرمند معاصر جف کونز نیز اشاره شده است.

کلیدواژه‌ها: آرتور دانتو، بازنمایی، عالم هنر، معنای مجسم، جف کونز.

* نویسنده مسئول: dr.moradkhani@yahoo.com

- این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «بررسی مبانی فلسفی طراحی design و نسبت آن با عالم هنر از نظر آرتور دانتو» در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال است.

1. Real object

مقدمه

مفهوم بازنمایی نخستین بار از سوی افلاطون و ارسطو پیش نهاده شد و سپس جایگاهی ویژه در تفکر بسیاری از اندیشمندان عرصه هنر کسب کرد. بازنمایی قرن‌ها معرف هنر بود و خصوصیت اصلی تولید اثر هنری دانسته می‌شد. نفوذ این نظریه تا سده بیستم ادامه پیدا کرد اما در همین سده بود که رویکردهای جدید هنر، نظریه بازنمایی را ابطال کرد.

آرتور دانتو با توجه به کنار رفتن نظریه بازنمایی در هنر سده بیستم از کارآمدی متفاوت مفهوم بازنمایی در فهم هنر سخن به میان می‌آورد. به نظر او، سال ۱۹۶۴، یک "انقلاب کوپرنیکی حقیقی" است؛ آغاز دوره‌ای که آن را به نام "دوره پساتاریخی" می‌خواند. سالی که نمونه‌های آثار هنری با طرح مجدد پرسش هنر چیست، مهر پایان را بر دوره مدرن می‌زند و دوره دیگری آغاز می‌شود. دانتو در این باره می‌گوید: «زمانی که مشخص شد که تعریف فلسفی از هنر، مستلزم هیچ گونه امر ضروری سبک شناختی نیست؛ به طوری که هر چیزی می‌تواند اثر هنری به شمار آید. ما وارد آن دیدگاهی شده‌ایم که من دوره پساتاریخی می‌نامم» (Danto, 1997: 46-47).

اندی وار هول^۱ در بهار همان سال یک مجموعه از آثار خود را در گالری استبل^۲ به نمایش گذاشت. آن آثار تولید دوباره اشیاء روزمره بودند و در بین آن‌ها مجموعه‌ای بود که توجه خاصی را به خود جلب کرد. بسته‌بندی‌هایی که تحت عنوان جعبه‌های صابون بریلو شناخته می‌شدند. جعبه‌های بریلوی وار هول، از حیث ادراکی شبیه به کارتن‌های حمل و نقل عادی بودند که در آنها صابون‌های بریلو از کارخانه به انبار و از انبار به سوپرمارکت منتقل می‌شدند و این سبب بوجود آمدن تمایز میان این دو جعبه شد که دانتو آن را مسئله تمایز میان هنر و واقعیت عنوان کرد. جعبه‌های وار هول کلی‌ترین پرسشی را که می‌شود درباره هنر مطرح کرد به میان آورد. دانتو با دیدن جعبه‌های صابون بریلو با این پرسش مواجه شد که آیا این‌ها آثار هنری هستند؟ تفاوت آن‌ها با سایر ابژه‌های هنری چیست؟ و اگر آن‌ها "شیء معمولی" هستند پس چه چیزی را بازنمایی می‌کنند؟ «چه چیزی باعث می‌شود که اثر هنری و آن چه اثر هنری نیست با یکدیگر

1. Andy Warhol
2. Stable Gallery

تفاوت داشته باشند، وقتی که هیچ تفاوت ادراکی و دریافتی مشخصی میان آنها نیست» (Danto, 1964: 575-578).

دانتو به خوبی از تغییرات هنر در دوره معاصر آگاه بود و به تعریف دوباره هنر در این دوران پرداخت. وی در پاسخ به این پرسش‌ها به کهن‌ترین مفهوم در تعریف هنر، یعنی مفهوم هنر به منزله بازنمایی، باز می‌گردد. بازگشت دانتو به تعریف هنر مسئله‌ای قابل تأمل است. چرا که مجدداً بحث از "ذات‌گرایی" را به فلسفه هنر وارد می‌سازد. در میانه سده بیستم تعاریف ذات‌گرا از هنر کنار نهاده شدند و دیدگاه‌های غیرذات‌گرایانه همچون شباهت خانوادگی در خصوص تعریف هنر به بحث پرداختند. از منظر دانتو، ذات مشترک آثار هنری همان "معنای مجسم" است. آندینا در این باره می‌گوید: «هنگامی که فیلسوفان و هنرمندان از تعریف هنر ناامید شده بودند، دانتو بدون هیچ مشکلی توانست در آن زمان مفهوم هنر را مجدداً تعریف کند. نظریه‌های گذشته دیگر رضایت بخش نبودند - عده‌ای که از شباهت خانوادگی ویتکنشتاین بهره گرفتند - نه تنها ادعا کردند که تعریف امکان‌پذیر نیست، بلکه، معتقد بودند که تعریف هنر دیگر ضرورتی ندارد» (Andina, 2011: 68). دانتو با تعریف هنر به "معنای مجسم" دو هدف را دنبال می‌کند: نخست بازگشت به شیوه کلاسیک تعریف هنر و دیگری ارائه تعریفی که نمونه‌های معاصر با هنر پساتاریخی را در بر می‌گیرد.

دانتو در تبیین خود از تعریف هنر نشان می‌دهد که مفهوم بازنمایی را می‌توان به صورتی متفاوت‌تر از آن چیزی فهمید که در گذشته مطرح شده است. باید دید که اهمیت مفهوم بازنمایی به منزله معنای مجسم در فلسفه دانتو چیست و یا به بیان دیگر، او در فلسفه خود به چه دلیل به تعریف مجدد مفهوم هنر رجوع می‌کند. پس از مشخص شدن دلیل بازگشت دانتو به تعریف مفهوم هنر در دوره معاصر لازم است بدانیم وی از نظریه بازنمایی به منزله معنای مجسم چه اهدافی را مدنظر قرار می‌دهد؟ همچنین این مسئله چه ارتباطی با مرزبندی بین آثار هنری و شیء عادی دارد؟ و موارد این دیدگاه چیست؟ بررسی چگونگی تبیین این نظریه از سوی دانتو در مقاله حاضر به ویژه بر اساس کتاب *استحاله شیء معمولی*^۱ و دیگر آثارش، به جایگاه این مسئله در اندیشه دانتو نظر دارد.

1. The transfiguration of the common place (1981)

۱. پیشینه پژوهش

در زبان فارسی تنها یک کتاب از آرتور دانتو با عنوان آنچه هنر است ترجمه شده است. دانتو در این کتاب که مجموعه‌ای از مقالات وی است به نحوی گذرا به طرح مفهوم "معنای مجسم" می‌پردازد و آن را در خصوص تعریف هنر به کار می‌گیرد. به زعم اینکه در زبان فارسی مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی در خصوص وجوه مختلف اندیشه دانتو به نگارش در آمده است اما این ایده‌وی تاکنون به صورت مستقل ارائه نشده است. با توجه به مطالبی که در زبان انگلیسی در این خصوص جستجو کرده‌ام، هیچ مقاله مستقلی را نیافتم که بر این ایده متمرکز باشد. این منابع به اجمال در تعریف هنر به این موضوع پرداخته‌اند.

گونه‌های نظریه‌ی بازنمایی

بازنمایی ترجمه‌ی فارسی اصطلاح انگلیسی "representation" است که یک دیدگاه کلاسیک در زمینه فلسفه هنر به شمار می‌آید و معنای گسترده‌ای دارد. بازنمایی را در مباحث زیبایی‌شناسی عموماً به شکل یک رابطه‌ی نیت‌مندانه در نظر می‌گیرند که مبتنی است بر فرض وجود نوعی ساخت مفهومی. اولاً، وجود هنرمندی که بازنمایی را خلق می‌کند و نیز مخاطبانی که اثر هنرمند را می‌فهمد ضروری است.

نظریه‌ی بازنمایی در زیبایی‌شناسی اغلب نظریه‌های بازنمایی تصویری یا تصویرنمایی‌اند. گستره‌ی عظیمی از هنرهای بصری بازنمایی هستند. از این رو، بازنمایی در تاریخ هنر بصری و از زمانی که تصاویر، چارچوب اصلی این هنر را شکل می‌دادند، از اهمیت بسیاری برخوردار بوده است. رویکردهای مختلفی به نظریه‌ی بازنمایی وجود دارد که اصلی‌ترین دیدگاه‌ها به آن عبارتند از: (۱) نظریه‌ی شباهت^۱ یا میمسیس^۲ که قدیمی‌ترین نظریه است و به افلاطون و ارسطو باز می‌گردد. (۲) نظریه‌ی توهم که ارنست گامبریج در کتاب هنر و توهم^۳ آن را مطرح کرده است. (۳) قراردادگرایی که مهم‌ترین شارحش نلسون گودمن در کتاب زبان‌های هنر^۴ است.

-
1. Resemblance
 2. Mimesis
 3. Art and illusion
 4. Languages of Art

نمونه برجسته و معیار آنچه بازنمایی "شبهات" تلقی می‌شود ریشه در یونان باستان دارد و تا روزگار ما تداوم یافته است. افلاطون و ارسطو هر دو اتفاق دارند که هنر دارای سرشت تقلیدی است، تقلید از موجودات جهان خارج. از نگاه افلاطون و ارسطو، نقاشان سعی در بازسازی یا بازتولید از اشیاء، اشخاص و رویدادها را دارند (کارول، ۱۳۹۴: ۳۹). از نظر آن‌ها، یک اثر هنری باید تقلید از چیزی باشد و هیچ چیز اثر هنری به شمار نمی‌رود، مگر این که تقلید باشد. هر چند تقلید و بازنمایی نظریه‌ای بود که در دوران یونان باستان رونق داشت اما در قرن هجدهم نوعی بازگشت به این سنت افلاطونی و ارسطویی صورت می‌گیرد. در این قرن باور اکثر هنرمندان تعریف هنر در چارچوب مفهوم افلاطونی و ارسطویی "میمیس" بود به گونه‌ای که در قرن هجدهم و در پی تلاش نظریه‌پردازان برای رمزگذاری دستگاه مدرن هنرهای زیبا، بر اهمیت آن افزوده شد. شارل باتو در این دوران رساله‌ای با عنوان در باب تقلیل تمامی هنرهای زیبا به اصلی واحد نگاشت که در آن تمامی هنرها را مبتنی بر بازنمایی می‌داند. مرجعیت نظریه تقلیدی هنر تا قرن نوزدهم ادامه داشت. معنا و مفهوم بازنمایی در اواخر قرن نوزدهم و با ظهور نخستین جرقه‌های هنر مدرن نسبت به معنای کلاسیک آن تغییر پیدا کرد. در بازنمایی هنر مدرن چیزی می‌تواند به جای چیز دیگری قرار بگیرد که اساساً هیچ شباهتی به آن چیز نداشته باشد. بسیاری از نمونه‌های انتزاعی هنر بصری قرن بیستم، همانند نقاشی‌های پیت موندریان چیزی را بازنمایی می‌کنند که آن چیز به هیچ وجه رونوشتی از واقعیت زندگی نیست. با شکل‌گیری هنر مدرن، صحنه هنر شاهد دگرگونی‌هایی بود که از اعتبار این نظریه کاست. آن چه امروز از هنر می‌دانیم بسیار گسترده‌تر از آن چیزی است که تقلید تنها شرط ضروری و لازم آن به شمار رود.

نمونه‌های هنر مدرن، نظریه تقلیدی هنر را به منزله یک مفروض فلسفی نفی می‌کنند؛ زیرا این آثار نشان می‌دهد که چیزی می‌تواند اثر هنری باشد که تقلیدی نباشد. علاوه بر این، نمونه‌های آثار هنری مدرن، دیدگاه دیگری به سنت هنر بصری بخشیده است. اساساً هنر قرن بیستم نشان می‌دهد که نظریه تقلید کاذب است (همان: ۴۲). به این علت است که در نظریه شبهات ابهاماتی وجود دارد، زیرا مقصود از "شبهه به نظر رسیدن" چندان روشن نیست و لذا اصرار بر شبهات بین تصویر و موضوع آن همواره با این دشواری روبه‌روست که دقیقاً نمی‌توان گفت تصویر و موضوعش از چه لحاظ به یکدیگر شبیه‌اند (کلی، ۱۳۸۳: ۱۳۶).

ارنست گامبریچ^۱ با رویکرد تاریخی و روان‌شناختی خویش، در کتاب هنر و توهم (۱۹۶۹)، بازنمایی تصویری را بیش از واقع‌نمایی و چگونگی دریافت مخاطب در شرایط حسی و فرهنگی خاص خود دانست. او برانباشتگی ادراک تأکید دارد و روی‌گردانی او از مفهوم "چشم معصوم"^۲ که توسط بسیاری از مدعیان نظریه بازنمایی مطرح شده بود، از همین باور نشأت می‌گیرد. به اعتقاد گامبریچ، روان‌شناسی تجربی بر آن است که نگرستن همانا تفسیر کردن بر مبنای داده‌های تخیل است. او شکل‌های دو پهلو را، نظیر خرگوش-اردک، مثال‌های نحوه مواجهه ما با تصاویر به طور کلی می‌داند، به این معنی که یا باید به سطح منقوش بنگریم یا به محتوای مصور شده. در نتیجه، همزمان نمی‌توان به هر دو نگرست. این توازی بین دو جنبه و جلوه یک تصویر مشخص می‌کند که میمسیس در واقع توهمی بیش نیست (همان: ۱۳۸). و اعتقاد دارد که هر نوع تصویرنمایی توهم‌انگیز است و این باور ضرورتاً به طرد نگرش "رنالیسم خام" می‌انجامد که هنر تقلیدی را مجرای واقعیت در نظر می‌گیرد. اهمیت نظریه او در این نکته است که هنر تقلید از طبیعت نیست، بلکه دریافت مخاطب از اثر را دارای اهمیت می‌داند.

از دید نلسون گودمن^۳، آثار هنری نمادهای پیچیده‌ای هستند و در نظام‌های نمادینی جای می‌گیرند. او در کتاب زبان‌های هنر این فکر را که "شباهت برای بازنمایی کافی است" مورد حمله قرار داده است. او مدعی است: دوقلوها به یکدیگر شباهت دارند، اما یکدیگر را بازنمایی نمی‌کنند؛ کپی‌های یک تابلو نقاشی بیش‌تر به آن تابلو شباهت دارند تا آن چیزی که تابلو آن را بازنمایی می‌کند، اما هم خود آن تابلو و هم کپی‌های آن، اشیایی را که در آن دیده می‌شوند بازنمایی می‌کنند، نه یکدیگر را؛ یک نمونه از یک شیء

۱. Ernest Gombrich 1909-2001

۲. Innocent eye

نظریه‌ای که آن را به جان راسکین (۱۸۱۹-۱۹۰۰) منتسب می‌کنند و بر اساس آن تاریخ میمسیس عبارت است از روند تدریجی تصفیه و تهذیب شناخت و تفسیر هنرمند از پیش فرض‌هایی که هنگام مشاهده جهان مانعی می‌شوند در برابر آنچه که واقعاً بر ذهن او تأثیر می‌گذارد. (فرهنگ زیبایی‌شناسی، ۸۳). چشم معصوم: این دیدگاه بدین منظور است که ما صرفاً هر آنچه را می‌بینیم در برابر دیدگان ظاهر می‌شود، یعنی بیننده بطور انفعالی داده‌های بصری را دریافت می‌کند و در میان این بینندگان هنرمندان بازنگرای وجود دارند که وظیفه خود را بازنمایی این داده‌ها می‌دانند.

3. Nelson Goodman 1906-1998

هم به آن شیء اصلی شباهت دارد و هم آن را بازنمایی می‌کند؛ اما بازنمایی تصویری (تجسم) آن شیء نیست. معیار ما به صورتی که بیان شد، به شباهت میان تجربه‌های بصری از یک نقاشی و یک شیء مربوط می‌شود، نه شباهت میان خود اشیاء (همان: ۱۲۸). بنابراین گودمن بر این باور است که شباهت کافی نیست و در بازنمایی تصویری نیز عامل مهمی محسوب نمی‌شود. از دیدگاه او، تجسم به نوعی نظام نمادین و قراردادی وابسته است و همانند زبان مبتنی بر قراردادهاست. اما از نظر ساختار صوری نظام نمادین آن متفاوت است. گودمن با طرح این دیدگاه به جای شباهت از "قرارداد" بهره می‌گیرد (هرست هاوس، ۱۳۸۴: ۶۹).

گودمن بر این باور است که: «بازنمایی واقع نمایانه... مبتنی بر تقلید توهم یا اطلاعات حسی نیست، بلکه مبتنی بر القاء است. تقریباً هر تصویری ممکن است هر امری را بازنمایی کند، یعنی با فرض هر تصویر و متعلق آن معمولاً نظامی بازنمایانه، و طرحی از روابط متقابل وجود دارد که تصویر بر اساس آن به بازنمایی شیء می‌پردازد. در این نظام صحت و درستی تصویر مبتنی بر دقت داده‌های مربوط به شیء است که از طریق تفسیر تصویر مبنای آن نظام حاصل می‌شود. اما اینکه تصویر تا چه حد واقعی یا برابر اصل باشد وابسته به این است که معیار نظام چیست. واقع‌گرایی امری از مقوله‌ی خو و عادت است» (Goodman, 1976: 38). بر اساس این دیدگاه بازنمایی در تصاویر، کاملاً از مقوله‌ی قرارداد است، چنانکه گودمن می‌گوید: «تقریباً هر تصویری ممکن است هر امری را بازنمایی کند». امری که اغلب مردم به سختی آن را می‌پذیرند (هرست هاوس، ۱۳۸۴: ۷۰). برای توضیح دیدگاه گودمن می‌توان از نقاشی کودکان مثال آورد. نقاشی‌های ساده و خطی کودکان طیف وسیعی از تصاویر را به خاطر ما می‌آورند که، به تعبیری، بسیار ساده‌اند. ما این تصاویر را به خاطر شباهت‌شان با شیء یا تصویر اصلی نمی‌بینیم، بلکه بالعکس این خطوط را مشابه آن‌ها می‌بینیم و به سبب آموختن قراردادها ما می‌توانیم این خطوط را همچون تصاویر واقعی ببینیم.

بسیاری از نظرات گامبریچ در کتاب هنر و توهم در خدمت حمایت از دیدگاه قراردادگرایی گودمن قرار می‌گیرد. گامبریچ اصطلاح "زبان هنر" را "چیزی بیش از

استعاره‌ای مبهم" برای اثبات این دیدگاه طرح می‌کند که هنرمندان از "نظامی از شاکله-ها"، "رمزها" و "نشانه‌ها" برای بازنمایی عالم استفاده می‌کنند و ما در مقام، بیننده تصاویر آنان، اگر می‌خواهیم این تصاویر را همچون نمونه اصلی‌اش ببینیم، باید رمزگشایی و معناکاوی آن‌ها را بیاموزیم. گامبریچ می‌گوید: «هنگامی که در مقابل یک تندیس قدم می‌زنیم، می‌دانیم چه انتظاری از دیدن آن داریم. ما به عنوان یک قاعده، آن را بازنمودی از یک سر بریده در نظر نمی‌گیریم». تصاویر باید "قرائت" شوند، و اگر فرد قرارداد و رمز مورد استفاده هنرمند را نشناسد قرائت غلطی از اثر خواهد داشت (همان: ۷۴).

باید توجه داشت که مفهوم بازنمایی در دوران معاصر به گونه‌ای کاملاً متفاوت با دوران افلاطون و ارسطو تعریف می‌شود. در واقع مقایسه میان تعریف این دو دوران با یکدیگر گسست میان عناصر تصویری و واقعیت بیرونی را نشان می‌دهد. در تمام مکاتب و جنبش‌های هنری، که از اوایل قرن بیستم تا دهه پنجاه ادامه دارند، کم‌ترین میزان بازنمایی عالم خارج در عناصر تصویری دیده می‌شود. در این دوره هنرمند، خود را از قید بازنمایی واقعیت بیرونی رها کرده و بیشتر دنیای درونی خودش را بازنمایی می‌کند. در این دوران تعریف سقراطی-افلاطونی از هنر، با ظهور انتزاع^۲ و سپس آثار حاضر-آماده^۳ در سده بیستم تغییر می‌کند و تعریف جدیدی از هنر مطرح می‌شود.

۲. بازنمایی و نسبت آن با فلسفه دانتو

دانتو در تقسیم ادوار مختلف تاریخ هنر، دوره مدرن هنر را از ۱۸۸۰ تا ۱۹۶۴ می‌داند که در آن الگوی بازنمایی عینی کنار گذاشته می‌شود، چرا که عکاسی و سینما واقعیت خارجی را به مراتب بهتر از نقاشی بازنمایی می‌کردند. در این دوره بازنمایی انتزاعی به جای بازنمایی عینی در هنر می‌نشیند که در نتیجه آن، هنرمند به درون رجوع می‌کند نه به بیرون و جهان خارج. در این دوره مسئله "هنر چیست"، مسئله‌ای بسیار متفاوت با آن چیزی است که در گذشته بود.

-
1. Schemata
 2. Abstraction
 3. Ready-made

در تشریح این وضعیت تاریخی در هنر در سال ۱۹۵۴ کلمنت گرینبرگ^۱ منتقد فرمالیست در مقاله خود با عنوان "انتزاعی و باز نمودی"^۲ که به ترسیم طرحی از تاریخ آن چیزی می‌پردازد که مدرنیستی می‌نامند - چنین نوشت: «از جوتو تا کوربه، نخستین وظیفه نقاش این بوده است که توهم فضای سه بعدی را ایجاد کند. این توهم کم و بیش به عنوان صحنه‌ای درک می‌شد که به موجب واقعه‌ای تجسمی حیات می‌یافت و سطح تصویر در حکم پنجره‌ای بود که فرد از طریق آن به صحنه نگاه می‌کرد. اما مانه سعی کرد تا پس زمینه را به جلو براند، و نقاشانی که بعد از وی آمدند این کار را ادامه دادند و کار به جایی رسید که امروزه پس زمینه آن قدر جلو آمده که به پنجره اصابت و آن را مسدود کرده است و به این ترتیب صحنه محو کشیده است. می‌توان گفت تنها کاری که برای نقاش باقی مانده، کم، بیش کار با شیشه کدر و مات پنجره است» (دانتو، ۱۳۹۴: ۱۱۷). از نظر دانتو هیچ فردی جز گرینبرگ تغییر از بازنمایی سنتی به بازنمایی مدرنیستی را این گونه تعریف نکرده است. دانتو می‌پرسد چه چیزی این تلقی جدید و مهم از فضای تصویری را که اثر مانه مبین آن است تبیین می‌کند. از نظر وی عامل چنین اتفاقی، عکاسی بوده است. حقیقتاً اختراع عکاسی انقلابی در تاریخ تکنولوژی بازنمایی در دوران مدرن است. عکاسی نقش مؤثری در گذار از هنر سنتی به هنر مدرن ایفا کرده است. دانتو می‌گوید مانه هنر نقاشی را به سطح عکاسی ارتقا می‌بخشد. او به وسیله نقاشی از عکاسی تقلید می‌کرد، گویی که در آن زمان، واقعیت تجسمی، مصنوعات فرایندهای عکاسی بود (همان: ۱۱۹).

دانتو به این نتیجه می‌رسد که معیارهای پیشین ناتوان از تحلیل این پدیده جدید هستند و لذا باید نظریه‌ای مطرح شود که بتواند این معضل را حل کند. از این رو دانتو با دو رویکرد کلی و دو موضع کلان در خصوص تعریف هنر به چالش بر می‌خیزد؛ نخست با نظریه‌های سنتی بازنمایی مبتنی بر فلسفه‌های افلاطون - ارسطویی و دوم با دیدگاه‌های مبتنی بر فرم که برآمده از زیبایی‌شناسی کانت و قرن هجدهم هستند. دانتو با بررسی آثار

1. Clement Greenberg (1994-1909)
2. Abstract and representational

دو هنرمند مهم، مارسل دوشان در سال ۱۹۱۵ در جنبش دادا^۱ و اندی وارهول در سال ۱۹۶۴ در جنبش پاپ آرت^۲ به تحلیل مفهوم بازنمایی در هنر معاصر پرداخت.

تبیین دانتو از نظریه بازنمایی به منزله معنای مجسم

مسئله تعریف هنر، در عرصه فلسفه از زمان افلاطون و ارسطو تا دوران معاصر، تحولات چشمگیری داشته است. افلاطون و پیروانش تعریفی ذات گرایانه از هنر ارائه کردند که تا قرن هجدهم نیز اکثر اندیشمندان همان تعریف را پذیرفته بودند؛ این تعریف ذات گرایانه هنر را امری تقلیدی می دانست. با تحولاتی که در هنر مدرن رخ داد این تعریف دیگر قابل قبول نبود. به طور کلی می توان گفت در قرن بیستم، تعریف هنر به دلایل متعددی با مشکل مواجه شد. از مهم ترین این دلایل، تغییر و تحولات بسیاری بود که از یک سو دستاوردهای تکنولوژی، فنون و علوم جدید و از سوی دیگر رخدادهای بزرگ سیاسی و اجتماعی مانند دو جنگ جهانی بود. بنابراین همسو با این جریانات، گرایش ها، سبک ها و رسانه های هنر نیز دستخوش تحولات بسیاری بودند. این دگرگونی ها موجب شد که در دید هنرمندان به مقوله هنر، تحولی اساسی روی دهد. آثاری به عنوان اثر هنری معرفی شدند که هیچ گونه سازگاری با تعاریف قبلی از هنر نداشتند. و دیگر قائل شدن تفاوت میان شیء هنری و شیء غیرهنری، به راحتی امکان نداشت.

«مارسل دوشان و اندی وارهول در حوزه هنرهای تجسمی از جمله هنرمندانی بودند که در آثارشان پایه های رایج از مفهوم و شأن هنر را لرزاندند. آثار "حاضر آماده" و "شیء یافته" این تعریف قدیمی را که اثر هنری باید ساخته و پرداخته انسان، و به عبارتی مصنوع انسان^۳ باشد نقض می کنند. در اینجا اثر هنری تنها حاصل گزینش شیئی از میان اشیای عادی و موجود از جانب شخص هنرمند بود. اثر مشهور جان کیج^۴، موسیقیدان و نوازنده آمریکایی، با عنوان چهار دقیقه و سی و سه ثانیه، قطعه ای که تماماً به سکوت برگزار شد، مثالی بارز از این دست در عرصه موسیقی است» (رامین، ۱۳۹۰: ۳۷۸). این تحولات بنیادین

1. Dadaism

2. Pop art

۳. Artifact

۴. آهنگ ساز، نظریه پرداز موسیقی و شاعر آمریکایی 1912-1992 john cage

ایجاد شده در درک و آفرینش های هنری می توانستند امکان به دست دادن تعریفی از هنر را یکسر منتفی کنند.

امروزه ما آنچنان شاهد آثار و اجراهای مختلف هنری هستیم که تصور ما از چیستی هنر، به چالش کشیده می شود. پرسشی که در اینجا مطرح است اینست که آیا ضرورتی برای ارائه تعریفی برای هنر وجود دارد یا خیر و آیا برای داشتن تجربه هنری باید نظریه ای برای تعریف هنر داشت.

در قرن بیستم طرفداران هنر رویکردهای متفاوتی را طرح کردند و افراد بسیاری در صدد تعریف هنر برآمدند. از جمله مارسل دوشان با اشیاء حاضر-آماده مفهوم هنر را دوباره ابداع کرد و زیبایی شناسی را در هنر بی ربط دانست. در سده بیستم انتزاع و آثار حاضر-آماده، یافتن تعریفی برای هنر را هر چه بیشتر دشوار می ساخت. «آثار هنری یکبار دیگر به یک شیء بدون مکان تبدیل شدند» (Andina, 2011: 70). پس از ظهور آثار حاضر-آماده مارسل دوشان و ظهور اندی وار هول، دیگر جدایی هنر از غیرهنر امکان پذیر نبود. ابژه های زندگی روزمره در این دوران از قابلیت تبدیل به اثر هنری برخوردار شدند. در این دوران از هنر "ذات زدایی" می شود؛ و دیگر هیچ خصلت ذاتی مشترک در تعریف هنر وجود ندارد که ملاک هنری بودن یک شیء باشد. در اینجا شاهد روشی نو در اندیشیدن به هنر هستیم.

دانتو در یکی از مقالات خود با نام هنر، فلسفه، فلسفه هنر می نویسد: «جعبه های وار هول، کلی ترین پرسشی را که می شود درباره هنر مطرح کرد به میان کشید. در واقع وضع به گونه ای شد که گویی هنر، سرانجام پرسش از هویت خود را در مرکز توجه دیگران قرار داد» (Danto, 1983: 2). اگر جعبه های صابون بریلوی وار هول وارد معرکه نمی شدند، بنا بر نظر ویتگنشتاین و پیراوانش نیازی به تعریف هنر حس نمی شد چرا که ظاهراً بدون بهره گیری از تعریف نیز، در تشخیص آثار هنری مشکلی نداشتیم. اما با ورود جعبه های بریلوی وار هول، دانتو به این نتیجه می رسید که معیارهای پیشین ناتوان از تحلیل این پدیده

۱. ذات زدایی از هنر در دوران معاصر بدین معناست که ویژگی مشترک آثار هنری از میان می رود به عنوان مثال دیگر نمی توان میان اثر دوشان و یک نقاشی رنسانسی ویژگی مشترکی را ملاحظه کرد.

جدیدند و وجود نظریه‌ای که بتواند این معضل را حل کند ضروری به نظر می‌رسد و اینجاست که نظریه "عالم هنر" دانتو شکل می‌گیرد.

دانتو همچنین در مقاله "عالم هنر"، در سال ۱۹۶۴، اولین بار اصطلاح "عالم هنر" را مطرح می‌کند و از این طریق به شکل‌گیری نظریه جدید در تعریف هنر یاری می‌رساند. در واقع سنگ بنای فلسفه هنر وی در این مقاله است. معیار تشخیص هنر از غیرهنر از نظر دانتو که در این مقاله مطرح می‌شود چیست؟ وی مفهوم "عالم هنر" را به مثابه یک شرط لازم برای هنر معرفی می‌کند مثال‌های متعددی می‌زند تا نشان دهد که هنر به واسطه تعریف، مشخص نمی‌شود بلکه نیاز به چیز دیگری است تا هنری بودن آن را تعیین کند. او مثال دو تختخواب راوشنبرگ^۲ و الدنبرگ^۳ را مطرح می‌کند. گویی هنرمندان در این آثار شروع به از میان برداشتن فاصله میان هنر و واقعیت کرده‌اند. فاصله‌ای که افلاطون میان هنر و واقعیت قرار داده بود و به سبب این فاصله، هنر را در مرتبه‌ای نازل‌تر قرار می‌دهد. اما در هنر معاصر شاهد ظهور ابژه‌های واقعی در آثار هنری هستیم و دیگر هنر صرفاً بازنمایی واقعیت نیست بلکه ابژه‌های واقعی خود تبدیل به اثر هنری شده‌اند. پرسش بنیادین دانتو این است که چه چیزی این تخت را تبدیل به اثر هنری می‌کند. دانتو معتقد است افلاطون هم نمی‌توانست میان تخت‌ها تمایز قائل شود زیرا در آثار این دو هنرمند از تخت واقعی به عنوان اثر هنری استفاده شده است.

دانتو در مقاله "عالم هنر" با طرح مثال‌های مختلف، بر این باور است که هنر از طریق تعریف مشخص نمی‌شود، بلکه نیاز به چیز دیگری دارد تا هنری بودن آن را تعیین کند. دانتو برای اینکه بتواند دیدگاهش را توضیح دهد پای شخص ساده لوحی را به میان می‌کشد به نام تستادورا^۴، تا به مقایسه نگاه او با یک متخصص هنر، هنری بودن و غیرهنری بودن را تفسیر کند. تستادورا با دیدن تخت رابرت راوشنبرگ که به صورت عمودی به دیوار آویزان شده و با رگه‌های رنگ پوشانده شده بود، رای به نادانی و شلختگی صاحب اثر می‌دهد. او فکر می‌کند تخت فقط یک تختخواب واقعی کثیف است، در حالی که آن یک اثر هنری است. دانتو معتقد است که تستادورا دچار اشتباه در

-
1. Art World
 2. Robert Rauschenberg
 3. Oldenburg
 4. Testadura

تشخیص شده است. دانتو اشتباه گرفتن تختخواب هنری با تختخواب واقعی از طرف تستادورا را اشتباهی فلسفی می‌انگارد. تستادورا دقیقاً نمی‌تواند تشخیص دهد که هر کدام از این‌ها چیست و چه چیزی را نشان می‌دهد. فقط می‌بیند که این دو دقیقاً شبیه به هم هستند، اصلاً یکی هستند (Danto, 1964: 76). پس بنابراین نکته مهم در ارتباط با تمایز میان اثر هنری و شیء صرف این مسئله است که چیزی اثر هنری را از شیء واقعی متمایز می‌کند تفاوت میان خود این دو چیز نیست، بلکه تفاوت میان نوع نگرشی است که نسبت به آن‌ها وجود دارد. در واقع «تفاوت میان هنر و واقعیت، تفاوت میان نگرش‌هاست نه تفاوت میان نوع چیزها» (Danto, 1981: 22).

به طور کلی، رویکرد دانتو به هنر در کتاب *استحاله شیء معمولی* برای تعریف هنر، مفاهیم درباره چیزی بودن^۱ و تجسم‌بخشی^۲ را مطرح می‌کند. «وی شرط لازم و کافی هر اثر هنری را "معنای مجسم" و وظیفه ما را به عنوان ناظران این آثار دریافتن معنای مجسم آنها می‌داند» (دانتو، ۱۳۹۴: ۱۲). جعبه بریلوی وار هول به طرز معناداری درباره ماهیت هنر است و در پرتو همین درباره چیزی بودن است که به عنوان اثر هنری پذیرفته می‌شود. البته بیشتر آثار هنری درباره ماهیت هنرنده، ولی جعبه بریلو درباره چیزی بودن خود را به روش خاص بیان می‌کند، یعنی از طریق یکسان به نظر رسیدنش با جعبه بریلوی معمولی، و نه به روش دیگر. روشی که جعبه بریلو بدان روش دربردارنده معنای خودش است، روشی که بیانیه خودش را اعلام می‌کند، این اثر را از آثار دیگر متمایز می‌کند (جوانلی، ۱۳۹۸: ۲۵۰).

وار هول به ما می‌آموزد که اثر هنری می‌تواند هیچ ویژگی آشکاری نداشته باشد ولی همچنان هنر باشد و لذا ویژگی‌های آشکار برای تعریف هنر جنبه ذاتی ندارند. از این لحاظ، تعریف ذات‌گرایانه دانتو که مبتنی بر ویژگی‌های غیر آشکار یا پنهان است ظاهراً از تمام مثال‌های نقضی که ممکن است در هنر آینده سربر آورند در امان می‌ماند. از نظر دانتو، چیزی که کار وار هول نشان می‌دهد این نیست که ما صرفاً باید ذات‌گرایی را رد کنیم، بلکه باید ثابت کند که هر تعریف ممکن از هنر باید افزون بر ویژگی‌های آشکار شیء، بر اساس ویژگی‌های پنهان آن نیز صورت‌بندی شود. این چیزی است که ذات‌گرایی دانتو

1. Aboutness
2. Embodiment

را از روایت‌های ذات‌گرایانه سنتی هنر متمایز می‌کند (همان: ۲۵۱). در تعاریف ذات‌گرایی کلاسیک از جمله در نظریه‌های بازنمایی، فرمالیسم و فرانمایی که سه‌گرایش اصلی را در تعریف هنر بر اساس یک ذات مشترک تشکیل می‌دهند، اساساً بر ویژگی‌های ظاهری تأکید می‌شد. در حالی که از دیدگاه دانتو شباهت ظاهری صرف ملاک تشخیص نیست و در این خصوص جنبه‌های پنهان یا غیر قابل رؤیت دارای اهمیت است. طرح مسئله معنا و تجسم آن در یک شیء از این منظر مطرح می‌شود. تمایز میان جعبه صابون واقعی و اثر اندی وارهول برآمده از این ویژگی پنهان است.

وارهول با جعبه‌های بریلو نشان داد که هر چیزی اگر زمینه و نظریه مناسب داشته باشد، می‌تواند اثر هنری باشد. به عبارت دیگر، اثر هنری، شیئی است که اندیشه یا تفسیر مناسب خود را پشت سر دارد و این تفسیر در کلیتی به نام عالم هنر جای دارد. از نظر دانتو چیزی که جعبه‌های بریلو را تبدیل به اثر هنری کرد خصلت تاریخی هنر است. او معتقد است: «برای دیدن چیزی به عنوان هنر نیاز به چیزی داریم که چشم نمی‌تواند آن را تشخیص دهد، یک نظریه تاریخی، آگاهی نسبت به تاریخ هنر و عالم هنر» (Danto, 1997: 38). لازم است. پس برای رسیدن به تعریف مناسبی از هنر به طرز معناداری به بسط تاریخ هنر و نظریه هنر وابسته‌ایم. دانتو معتقد است آنچه چیزی را اثر هنری می‌کند نه صفتی در درون آن بلکه قصد هنرمند و قصد ناظر است. به عبارت دیگر، برای آنکه چیزی اثر هنری تلقی شود لازم نیست صرفاً با بازرسی ادراکی تعیین و مشخص شود، فقط کافی است آن را به منزله اثر هنری عرضه کنند و بدون نیت به آن بنگرند. یعنی کاری که بیننده باید انجام دهد این است که ویژگی‌های حامل معنا را به گونه‌ای تفسیر کند که معنای مورد نظر مجسم در این ویژگی‌ها را دریابد. پس او شرط لازم هر اثر هنری را تجسم بخشی معنا و وظیفه ما به عنوان ناظران این آثار را دریافتن معنای مجسم آن‌ها می‌داند. به عنوان مثال معنای مجسم در جعبه بریلوی وارهول، نقد فرهنگ مصرفی جامعه آمریکایی بود، در حالی که جعبه بریلوی داخل سوپر مارکت جنبه کارکردگرایانه و مصرفی داشت و در خدمت آن فرهنگ بود.

۳. بررسی نظریه معنای مجسم دانتو در آثار جف کونز^۱:

1. Jeff Koons

امروزه در نگاه به آثار هنر معاصر، با کثرتی شگفت‌آور و گیج‌کننده از شیوه‌ها، فرم‌ها، کارکردها مسائل مطرح شده گوناگون روبرو می‌شویم. آثاری که دست کم از دیدگاه تعاریف سنتی هنر، اساساً نمی‌توان آنها را به عنوان اثر هنری تعریف کرد. چنین هنری نه تنها مواد سنتی نظیر سنگ و فلز را به کار می‌گیرد، بلکه هوا، نور، کلام، مواد فاسدشدنی، اشیای حاضرآماده و بسیاری از چیزها را نیز برای ارائه کار هنری به کار می‌گیرد.

جف کونز از هنرمندان معاصری است که در زمینه بازآفرینی شیء طراحی شده و هنر به خلق آثار متعددی پرداخته است. کونز با کارهای تکان‌دهنده و شخصیت جنجالی‌اش یکی از پرگفتگوترین هنرمندان دهه‌های اخیر است. او مرزهای هنر با شیء صنعتی و نیز آفرینش هنری با تولید ماشینی را به طور جدی به چالش کشید تا رویکرد هنری پاپ را با ساختار مینیمالیستی در هم آمیزد (سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۲۳۱). جف کونز درباره خود می‌گوید: «هنر من در ادامه سنت حاضر آماده است. من دوست دارم آثارم مثل کارهای دوشان از لحاظ اجتماعی با مردم در ارتباط باشد. هنر به عنوان شیء، چیزی در خود ندارد، بلکه بیننده است که به آن ارزش می‌دهد. زمانی که بیننده هنر را ترک می‌کند، او هم از در خارج می‌شود. هنر من سعی دارد در هنر را به سوی هر کسی باز کند و کمک کند تا پذیرفته شود» (راگمن، ۱۳۸۸: ۲۷). رایج‌ترین مضامین کارهای او شهرت، جنسیت، لذت، تکنولوژی، رسانه و فرهنگ عامه است که در قالب اشیای برگرفته از محیط زندگی، ایده هنر او را شکل می‌دهند. وی خود را "مرد ایده" می‌خواند، چرا که تنها صاحب ایده آثارش است و برای ساخت آنها تکنیسین‌ها و متخصصین را به کار می‌گیرد. در کارگاه کونز حدود ششصد نفر مشغول فعالیت هستند. به باور او برخلاف نگرش سنتی به هنر و صنعت‌گری در ستان هنرمندچندان مهم نیست و "هنرورزی" فرو نشانندن قدرت اندیشه‌های هنری است؛ «من اساساً صاحب فکر و ایده هستم و به طور فیزیکی درگیر تولید نمی‌شوم. من توانایی لازم برای تولید را ندارم و لذا به سراغ افراد متخصص در هر کاری می‌روم» (سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۲۳۱). در اینجا است که هنرمند مرزهای هنر سنتی را به چالش می‌کشد و رویکرد هنری جدیدی در رابطه با هنر و طراحی را مطرح می‌سازد.

دانتو در یکی از مقالات خود تحت عنوان "هنر جف کونز" درباره این هنرمند چینی می نویسد: «به طور گسترده اذعان می شود که جف کونز از مهم ترین هنرمندان آخرین دهه های قرن بیستم است. تمامی مجموعه های هنر معاصر، شامل یک یا چند اثر شناخته شده از او هستند. مانند هر هنرمند دیگری برخی آثار او از بقیه برجسته تر اند، اما اساس اهمیت او در ویژگی کلی آثارش به عنوان یک کل نهفته است. با این وجود، اجماع کمی در مورد چگونگی شناسایی این ویژگی، یا اساساً اهمیت او وجود دارد. افرادی که در صدد روشن کردن این موضوع هستند - منتقدان برجسته عصر - عملاً برخوردی خصمانه نسبت به کار و حتی خود کونز دارند، هنرمندی که به نظر می رسد استعداد نفوذ به درون همه را از طریق اظهارات خود دارد» (Danto, 2005: 286).

مأخذ و سرچشمه زیبایی شناسی کونز ریشه در دادا و پاپ دارد. جلوه های هنرش از همان اندیشه حاضر آماده مارسل دوشان، آثار وار هول و اولدنبورگ قابل جست و جو است و از کالاهای مصرفی و عروسک و بادکنک به عنوان سازه های هنری خود بهره می گیرد. او با فراخوان شیء آشنا و برگرفته از زندگی روزمره، در واقع از آن "آشنای زدایی" می کند تا هر چه بیشتر در مقام یک نشانه، دلالت پذیر شود. پیوندی میان هنر و طراحی اشیاء ایجاد می کند بدین ترتیب اشیایی که در حیات واقعی خود و زندگی روزمره، هرگز توجه عمیق ما را به خود جلب نمی کنند، به هنگام ارائه توسط او موجد اندیشه و تفکر، هم در مورد خود شیء و هم در کلیت الگوواره های زندگی می شوند و نوع نگاه مخاطب را نسبت به شیء روزمره تغییر می دهد. خلق اثر هنری توسط او همانند جعبه های صابون بریلو اندی وار هول بود. بدین خاطر مباحث دانتو در خصوص "استحاله شیء معمولی" که در خصوص اندی وار هول صادق بودند، در مورد آثار کونز نیز صدق می کنند. در آثار کونز شاهد نمونه ای دیگر از "معنای مجسم" هستیم. این آثار قابل تفسیر اند و همین قابلیت تفسیر و نقش نظریه در شکل گیری آنهاست که مرز میان هنر و ناهنر را در خصوص آنها مشخص می سازد. اگر نظریه را در تعریف آنها حذف کنیم، بسیاری از آنها همچون اشیاء معمولی در زندگی روزمره به نظر می رسند.

اولین مجموعه کارهای کونز، اشیاء کاربردی خانگی همچون بخاری برقی، کتری، یخچال، زودپز و از همه گسترده تر جارو برقی بود که با عنوان کلی "جدید" در اوایل دهه ۱۹۸۰ ارائه شدند. لوازم مذکور گاه در ترکیب با لامپ های فلور سنت به روی دیوار

و گاه داخل یک جعبه پلکسی شفاف در روی زمین به صورت تکی یا چندتایی به نمایش در می‌آمدند، آنها، هم نمادهایی از زندگی لوکس و مکانیزه شده معاصر بودند و هم به خاطر ساخت صنعتی و نحوه ارائه تکرار شونده خود، از منطق تولید این زمان خبر می‌دادند (سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۲۳۱). جارو برقی‌ها که خود اشیایی برای تمیز کردن به شیوه‌ای مکانیزه هستند، در جعبه‌هایی شفاف برای همیشه محبوس شده و البته همیشه تمیز خواهند ماند. کونز این حالت را ملهم از روان‌شناسی نو و تازه بودن می‌داند: «نگاه کردن به جارو برقی به عنوان شیء جامد و ماندگار در جعبه‌ای شفاف، یادآور مکعب‌های توخالی سول لوویت^۱ است. من همیشه دوست داشتم هر چیزی را منظم و تمیز ارائه کنم، نه صرفاً برای رعایت مینیمالیسم، بلکه برای جلب اطمینان مخاطب از حیث اقتصادی بودن اثر هنری» (همان: ۲۳۲) در این اثر نگاه هنرمند به جارو برقی به عنوان یک شیء صرف نبوده بلکه با قرار دادن آن شیء در جعبه‌های پلکسی و نورپردازی آن روایتی دیگر را در مواجهه با اثر ایجاد می‌کند او بازنمایی کالای مصرفی را به گونه‌ای دیگر در معرض دید قرار می‌دهد معنای مجسمی که در این اثر با آن مواجه هستیم نوعی بازنگری در روش و استفاده یک شیء است هنرمند فرایند اثر را به گونه‌ای ایجاد کرده است که حاصل آن معنایی غیر از معنای کاربردی روزمره آن شیء است او هویت دیگری را به غیر از هویت اصلی آن شیء به اثر داده است و آن را از شیء صرف بودن خارج و به عالم اثر هنری وارد کرده است.

از دیگر آثار معروف او اسباب بازی‌هایی هستند که در ابعادی بزرگ و با ورق فولاد بازتولید شده‌اند. یکی از آثار او خرگوش متعلق به سال ۱۹۸۶ بازآفرینی یک اسباب بازی پلاستیکی است. اثر ساخته شده کارکرد و هویت اولیه خود را از دست داده و در نتیجه از چیزی گرم و دوست داشتنی به یک شیء سرد و غیر قابل لمس تبدیل شده است این اثر نوعی خاصی از معنای نمادین را به خود می‌گیرد و نوع نگرش مخاطب نسبت به اثر تغییر می‌دهد نگاه مخاطب به این شیء دیگر به عنوان یک اسباب بازی نیست، بلکه کونز با بازتولید این اثر خواسته است توجه مخاطب را به این شیء تغییر دهد هنرمند مخاطب را وارد دنیای دیگر (عالم هنر) کرده و آن را از شیء عادی و معمولی خارج و به اثر هنری تبدیل کرده است. در واقع هنرمند با اندیشه و احساسی که در ذهن داشته

1. Sol Lewitt (1928-2007)

توانسته است فرایند خلاقیت را طوری هدایت کند که تجسم احساس یا معنایی باشد که او در ذهن دارد. او توانسته است یک احساس یا یک اندیشه را خلق کند. آنچه این اثر را به یک "معنای مجسم" بدل می‌سازد، همین اندیشه موجود در پس این اثر است. بنابراین اثر هنری از طریق مهارت هنرمند یا ابداع ظاهر اثر پدید نمی‌آید بلکه ایده و اندیشه هنرمند سبب پیدایی آن است و در نظر گرفتن آن به عنوان اثر هنری، در این جا بحث از هنر خوب یا بد مطرح نیست بلکه به تعبیر دانتو تمایز میان هنر یا غیر هنر مطرح است. کونز در آثار خود بر آن است که همانند رسانه‌های جمعی، روایتی را بیان کند که برای همگان دریافتنی باشد. او در صدد نشان دادن این است که مخاطب خود سازنده و تکمیل‌کننده اثر باشد. گویی هنر از متکلم وحده بودن خارج می‌شود و مخاطب را در ایجاد دیالوگی با اثر همراه می‌سازد. در این مفهوم، هنر دیگر تجسمی از تصویر و تصورات پدیدآورنده نیست، بلکه دریچه و پنجره‌ای است که مخاطب را به قدم نهادن در جهان ورای اثر هدایت می‌کند. این جهان همان "معنای مجسم" اثر است که دانتو در تقریر خود از بازنمایی به آن استفاده می‌کند.

۴. نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه دریافت دانتو از بازنمایی در هنر معاصر تبیینی غیر از آن معنایی است که در گذشته وجود داشته است نظریه بازنمایی از سوی او، با وارد شدن واقعیت در هنر مطرح می‌شود. در حالی که واقعیت تبدیل به همان چیزی شده بود که هنر باید بازنمایی می‌کرد، مانند جعبه‌های بریلوی و ارهول، اثر جاروبرقی و خرگوش جف کونز، چون دیگر هیچ تفاوت بصری میان اثر هنری و یک شیء عادی وجود نداشت. فاصله میان هنر و واقعیت برداشته شد و تمایزی میان هنر و زبان واقعیت نبود و هر چیزی می‌توانست هنر تلقی شود. بنابراین طرز اندیشه افراد در باب هنر تغییر پیدا کرد. دانتو این مسئله را مطرح کرد که هنر نمی‌تواند صرفاً با بازرسی ادراکی تعیین و مشخص شود، بلکه ماهیت هنر باید تحت نظریه و مفاهیم فلسفی تبیین شود.

او معتقد است با ظهور هنر پاپ، تاریخ هنر پایان یافته است و ما وارد دوران "پساتاریخی" شده‌ایم دورانی که به سبب کثرت‌گرایی حاکم بر آن مرز میان هنر و واقعیت از میان برداشته شده است. و طرز اندیشه افراد در باب هنر و طراحی اشیاء تغییر کرده است و آنچه در هنر معاصر می‌توان دید این است که رویکرد تازه‌ای میان هنر و

طراحی اشیاء بوجود آمد و در این دوره هنرمندان اشیاء را بازآفرینی می‌کردند و شکلی از نوآوری را بوجود می‌آوردند که در خصوص آنها تعاریف ذات‌گرایی کلاسیک دیگر پاسخگوی تعریف هنر بر اساس یک ذات مشترک نبودند. بنابراین دانتو شباهت ظاهری صرف را ملاک تشخیص هنر نمی‌دانست بلکه جنبه‌های پنهان یا غیرقابل رؤیت را دارای اهمیت می‌دانست و او طرح مسئله معنا و تجسم آن در یک شیء را از این منظر مطرح کرد.

آرتور دانتو موج آثار هنری پست مدرن که جریان غالب هنر معاصر را، نه محصول به کارگیری خلاقانه فنون و روش‌های هنری، بلکه نتیجه فرآیندی تحلیلی و اندیشمندانه ارزیابی می‌کند. این آثار از طریق قواعد و روش‌های هنری پدید نیامده و در چارچوب ساختاری آنها نیز تعریف نمی‌شوند، آنها در اصل در سطحی نظری پا به عرصه وجود می‌گذارند؛ او معتقد است که هنر معاصر ضرورتاً محصول فرآیند ساختن و تولید عملی نبوده، بلکه نتیجه اندیشه، مذاقه و چالش نظری است و این نظریه است که آن اثرها را به جهان هنر می‌برد و از افتادن آن به دامان شیء واقعی، یعنی همان چیزی که هست، جلوگیری می‌کند. دانتو در نهایت نتیجه می‌گیرد که آثار دوشان، وار هول و جف کونز مرهون نظریه و تفسیر هستند. پس بازنمایی با نظریه در هم تنیده است و در نهایت دانتو نشان می‌دهد که بازنمایی همان "معنای مجسم" است که به یاری نظریه توضیح داده می‌شود که چه شیء‌ای هنر و چه شیء غیر هنر است.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Somayeh Nasri

Ali Moradkhani



<http://orcid.org/0000-0002-0968-1784>



<http://orcid.org/0000-0001-6523-4981>

منابع

لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۱). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، ترجمه علیرضا سمیع آذر. موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

کلی، مایکل. (۱۳۸۳). دانشنامه زیبایی شناسی، ترجمه مشیت علایی و ... دیگران. مرکز مطالعات و تحقیقات هنری گسترش هنر.

هرست هاوس، رزالین. (۱۳۸۸). بازنمایی و صدق ترجمه امیر نصری. انتشارات فرهنگستان هنر.

سمیع آذر، علیرضا. (۱۳۹۱). انقلاب مفهومی: تاریخ هنر معاصر جهان. موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

کرول، نونل. (۱۳۹۴). درآمدهای معاصر بر فلسفه هنر، ترجمه پریسا صادقیه. نشر پیام امروز.

دانتو، آرتور. (۱۳۹۴). آن چه هنر است، ترجمه فریده فرودفر. نشر چشمه.

جوانلی، الساندرو. (۱۳۹۸). متفکران بزرگ زیبایی شناسی، ترجمه امیر مازیار و ... دیگران. نشر لگا.

راگمن، آنوچکا. (۱۳۸۸). "جف کونز از خود می گوید"، دوهفته نامه هنرهای تجسمی تندیس، زیبا مغربی، شماره ۱۵۷.

References

- Tiziana Andina. (2011). *Arthur Danto: Philosopher of Pop* Cambridge Scholar.
- Danto, Arthur C. (2005). *Unnatural Wonders, Essays from the Gap Between Art and Life* Columbia University Press, New York.
- Danto, Arthur C. (2003). *The Abuse of Beauty Aesthetics and The Concept of Art*. Illinois: Carus Publishing Company.
- Danto, Arthur C. (1997). *After the End of Art, Contemporary and The Pale of History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Danto, Arthur C. (1992). *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- Danto, Arthur C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 16
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbol*, Oxford University press.
- Danto, Arthur C. (1964). "The Art world", *Journal of Philosophy*.

استناد به این مقاله: نصری، سمیه، مرداخانی، علی. (۱۴۰۰). بازنمایی به منزله "معنای مجسم" از دیدگاه آرتور دانتو (مطالعه موردی آثار جف کونز)، فصلنامه حکمت و فلسفه، ۶۵ (۱۷)، ۱۵۹-۱۷۹.



Hekmat va Falsafeh is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.